‘De structuur van Bredero’s *Spaanschen Brabander*’

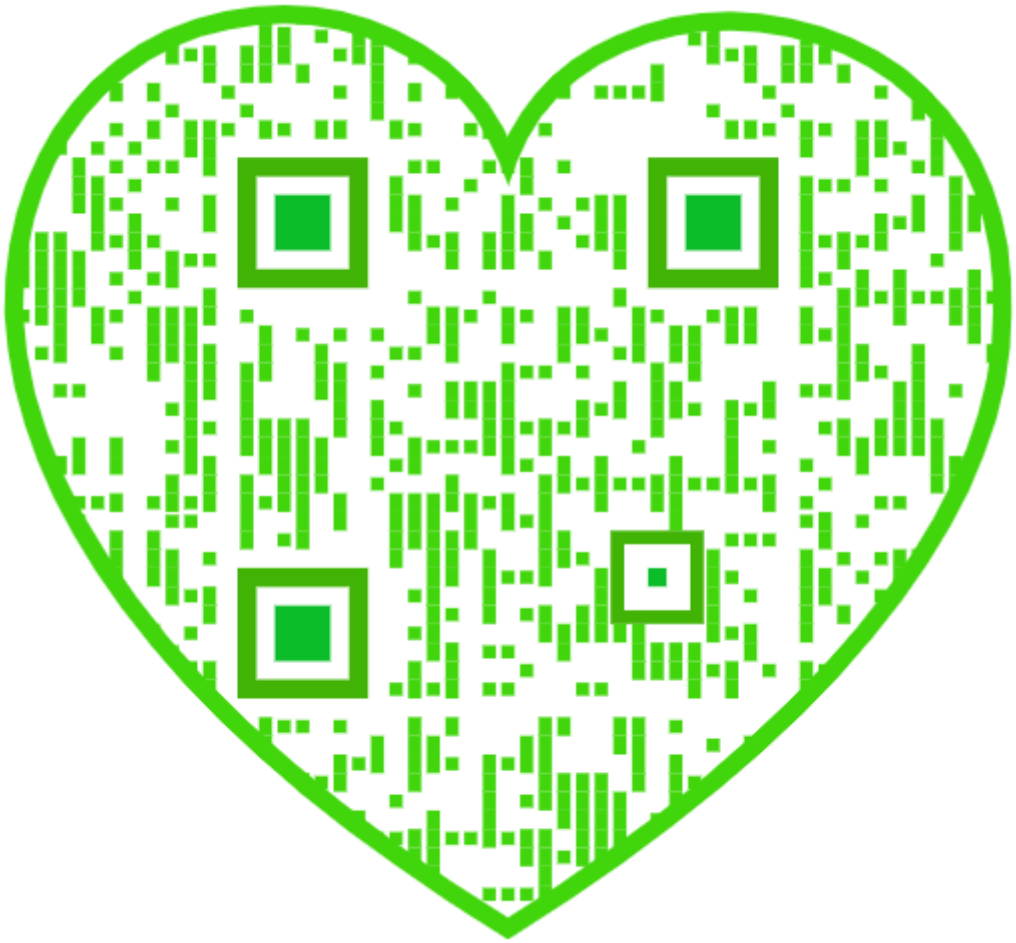
J.H. Meter

bron
J.H. Meter, ‘De structuur van Bredero’s *Spaanschen Brabander*.’ In: Stanislaus Predota, *Studia neerlandica et germanica.* Wratislaviae, 1992, p. 239-257.

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/mete002stru01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



De structuur van Bredero's *Spaanschen Brabander*

J. H. Meter (Rome)

0.

Antwerpen, Amsterdam, de Nederlanden en een stukje West-Duitsland weerspiegelen zich met scherpe of vage contouren in Bredero's laatste toneelstuk, terwijl het niet ontbreekt aan uitspraken over volken waarmee de Nederlanden contacten onderhielden. Voor Polen is Gdansk op positieve wijze vertegenwoordigd door haar bier [1], maar van de bewoners van het meer oostelijke Oostzeegebied wordt minder hoog opgegeven vanwege hun 'revelduytsch' [2], dat wel meer op Nederduits dan op Nederlands zal geleken hebben. In het algemeen is de weerspiegeling veeleer in donker dan in licht koloriet, eerder bewogen dan effen. De zeventiende-eeuwse mens verschijnt er met al zijn tegenstrijdigheden van oud en nieuw, eerlijk en doortrapt, rijk en arm, Noord en Zuid, Oost en West, en nog veel meer. Juist die veelzijdigheid doet ons de afstand in de tijd vergeten en het stuk zou zeker ook internationaal een grotere opgang gemaakt kunnen hebben, als het taalgebruik wat toegankelijker was geweest. De dichter heeft in elk geval al de registers van zijn kunst opengetrokken.

Die kunst heeft evenwel niet altijd waardering gevonden, zoals Naeff ons heeft voorgehouden [3], soms vanwege de inhoud, soms vanwege de vorm of ook wel om allebei. Over deze aspecten is ook op wetenschappelijk vlak het laatste woord nog niet gesproken. Ondanks de uitgebreide bibliografie blijft het

1 G.A. Bredero's *Spaanschen Brabander*, ingeleid en toegelicht door Prof. Dr. C.F.P. Stutterheim, Culemborg, 1974, p. 171 (vss. 252-254): 'En as daar een paar vaans kan is / Met Dantsicker smockuel of met dat mannelijck Rosticker bier, / Daar kan ick het me wel of sien voor een uur, drie of vier'.

2 *Ibid.*, p. 244 (vss. 1176-1177): 'Wat comter vrijdaachs en gherit ter poort indringhen, / Van revelduytsche en van vreemde hommelinghen'. 'Revelduytsch' is een woordspeling, die zowel op de inwoners van Reval / Tallin in Estland slaat als ook op het gebroken Nederduits (revelen is wartaal uitslaan. Vgl. J. de Vries, *Nederlands Etymologisch Woordenboek*, Leiden, 1971, p. 574 s. v.).

3 J.P. Naeff, *De waardering van Gerbrand Adriaenszoon Bredero* (diss. Leiden), Gorinchem, 1960.

verschijnsel Bredero poly-interpretabel en zijn *Spaanschen Brabander* deelt in dit lot. Deze uitdaging moge de keuze van het onderwerp voor deze bijdrage ter ere van collega en vriend Morciniec verklaren.

1.

Het probleem van de structuur van het stuk wordt beheerst door de verhouding tussen de verwikkeling en de uitweidingen, die afwijkt van de classicistische norm van eenheid van handeling. Classicistisch ingestelde critici hebben om die reden het stuk doorgaans afgewezen. Doordat de uitweidingen in omvang en karakter de verwikkeling dreigen te overwoekeren, lijkt de verhouding tussen centrum en periferie verstoord. Tot op heden wordt dan ook beweerd dat het de dichter alleen om de uitweidingen en niet om dramatische ontwikkelingen te doen is geweest [4]. Van classicistisch standpunt uit bezien is de dramatische structuur inderdaad onregelmatig, omdat het optreden van de personages uit het Amsterdamse volksleven vaak losstaat van de hoofdhandeling om de Brabantse opschepper Ierolimo en zijn Noordnederlandse knecht Robbeknol.

Een der eersten die voor deze singuliere structuur begrip heeft getoond, was de onconventionele Gidsredacteur R.C. Bakhuizen van den Brink, die de 'ingevlochten verhalen' tot de waardevolste onderdelen van het stuk rekende [5]. In een vergelijking met Hoofts *Warenar* kende hij aan Hooft een grotere beheersing van de vorm toe, met name in het ontwerpen van een samenhangende dramatische eenheid, aan Bredero echter een grotere inventiviteit, blijkend uit zijn 'rijke, kwistige en dolle beschrijvingen' [6]. Uit een debat met de classicist Matthijs de Vries over de waardering van de zeventiende-eeuwse blijspelen kwam bij de romanticus Bakhuizen de vraag op of de structuur daarvan naar de normen van de classicistische poëtica dan wel op grond van andere criteria beoordeeld dient te worden. Dit grondprobleem heeft tot nu toe het uitgangspunt van de meeste beschouwingen gevormd.

Het verwijt van een gebrek aan eenheid van handeling treffen wij aan bij E. Verwijs [7], W.J.A. Jonckbloet [8], T. Terwey [9], G. Kalff [10], J.A.N. Knuttel [11]

4 *Ibid.*, p. 98 (J. Prinsen); R.P. Meijer, *Literature of the Low Countries*, The Hague/Boston, 1978, p. 125: 'Actually, one can hardly speak of a plot. What there is of it is no more than a framework in which the characters can move. Consequently the play had little dramatic structure … it would be the best to regard the play as a kind of revue, a series of scenes held together by the two central characters'.

5 R.C. Bakhuizen van den Brink, *M. de Vries: P.C. Hooft's Warenar*, in *De Gids*, VII (1843), p. 554-579.

6 *Ibid.*, p. 569.

7 G.A. Bredero, *Spaansche Brabander*, m. inl. en aant. door Eelco Verwijs, Leeuwarden, 1869, p. XX.

8 W.J.A. Jonckbloet, *Geschiedenis der Nederlandsche Letterkunde*, II, Groningen, 1872, p. 148.

9 G.A. Bredero, *Spaansche Brabander*, Uitg., inl. en aant. door T. Terwey, Groningen, 1892, p. XV.

10 G. Kalff, *Geschiedenis der Nederlandsche Letterkunde*, IV, Groningen, 1909, p. 169.

11 J.A.N. Knuttel, *Bredero. Poëet en Amsterdammer*, Amsterdam, 1948, p. 164.

en B.C. Damsteegt [12]. Het koor van tegenstemmen is minder krachtig, maar wel vindingrijk als het gaat om het opwerpen van tegenargumenten, te beginnen met J. ten Brink, die in zijn grote Bredero-studie van 1888 zelfs spreekt van een 'juiste aesthetische overeenstemming' (tussen verwikkeling en ingevlochten verhalen) [13]. De eerste die ervan afzag het stuk te beoordelen op zijn verwikkeling was J. Prinsen. Hij zag in de geest van weemoed en teleurstelling 'de hoogere eenheid waarin al die schijnbaar onsamenhangende delen zich oplossen' [14]. Een tussenoplossing werd voorgesteld door J.J. Gielen, die weliswaar de compositie van het stuk tweeslachtig noemde, maar deze toch positief waardeerde als uiting van Bredero's gebroken persoonlijkheid [15]. De meest fundamentele poging de eenheid van het stuk te 'bewijzen' is gedaan door R. Antonissen [16], die daartoe wel het begrip intrige als eenheidstichtend principe opgaf en dit verving door dat van thematiek. Ook H. Prudon S.J. zag het stuk in de eerste plaats als realisatie van enkele hoofdgedachten, waaraan een originele dramatische opbouw beantwoordt, gekenmerkt door het op de voorgrond treden van de ruimtelijke dimensie [17]. Bij deze benadering sloot zich ook de Amerikaanse vertaler van het stuk H. David Brumble III aan [18]. C.F.P. Stutterheim beschouwde de combinatie van structuurelementen als uniek, maar juist daarom was deze voor hem moeilijk te definiëren [19]. Het meest voelde hij nog voor de benadering die Gielen had voorgestaan, maar dan zonder diens psychologische implicaties.

De vele studies die aan het structuurprobleem zijn gewijd, hebben duidelijk geen consensus opgeleverd. Wel kan opgemerkt worden dat het verwijt van onsamenhangendheid en onoverzichtelijkheid minder frequent is geworden en dat steeds meer gezocht wordt naar andere vormprincipes, zoals de symmetrie in de opbouw van de scènes, de emblematische karakteruitbeelding en de thematiek. Opvallend is dat in de meer recente studies zo weinig aandacht is besteed aan de literair-theoretische context van het stuk, zoals door

12 B.C. Damsteegt, *G.A. Bredero's Spaanschen Brabander Jerolimo*, Zutphen z. j. (= 1978), p. 18.

13 J. ten Brink, *Gerbrand Adriaensz Bredero. Historisch-aesthetische studie van het Hollandsche blijspel der XVIIde eeuw*, Leiden, 1888^2, p. 213.

14 J. Prinsen J. Lz., *Handboek tot de Nederlandse letterkundige geschiedenis*, 's Gravenhage, 1916, p. 283.

15 J.J. Gielen, *Bredero en zijn Spaansche Brabander*, in *De nieuwe taalgids*, XXIX (1935), p. 391.

16 R. Antonissen, *Bredero se Brabander*, in *Dietse Studies*. Bundel aangebied aan Prof. Dr. J. du P. Scholtz by geleentheid van sy sestigste verjaardag, 14 mei 1965, Kaapstad/Assen, 1965, p. 1-24.

17 G.A. Bredero, *Spaanschen Brabander Ierolimo*, ingel. en van toel. voorzien door H. Prudon S.J., Assen, 1968, p. 8-10.

18 G.A. Bredero, *The Spanish Brabanter*. A Seventeenth Century Dutch Social Satire in Five Acts, translated by H. David Brumble III (Medieval and Renaissance Texts and Studies 2), New York, 1982, p. 18-19.

19 G.A. Bredero's *Spaanschen Brabander*, Culemborg, 1974, p. 87-88.

E.K. Grootes terecht is opgemerkt [20]. Deze kan naar mijn mening nieuwe gezichtspunten bieden.

2.

De literairtheoretische benadering is laat op gang gekomen met als uitgangspunt A.G. van Hamels *Zeventiende-eeuwsche opvattingen en theorieën over letterkunde in Nederland* ('s Gravenhage 1918). Na de studies van W.A.P. Smit, L. Rens en M.B. Smits-Veldt [21] over de verbanden tussen de literaire theorieën en het ernstige drama heeft A.J.E. Harmsen ook de komedie in het onderzoek betrokken [22]. Ten opzichte van de tragedie was de komedie in het nadeel door het ontbreken van een uitgewerkte beschouwing van dit genre in Aristoteles' *Poetica*. In deze leemte hebben de poëticaschrijvers van de Renaissance trachten te voorzien door de verspreide opmerkingen van Aristoteles aan te vullen met gegevens van latere Romeinse theoretici als Cicero, Donatus en Euanthius.

Nu is het de vraag, of en in hoeverre Bredero bij zijn pogingen de komische traditie te vernieuwen, door aansluiting te zoeken bij de Romeinse komedie (zoals in het *Moortje* van 1616), ook kennis heeft genomen van de Renaissancetheorieën over de komedie. Hoewel hij niet geheel gespeend was van kennis van het Latijn, mag men geen zelfstandige bestudering van in het Latijn gestelde theoretische geschriften bij deze dichter veronderstellen. Het is echter wel aannemelijk dat hij, zoals ook G. Stuiveling veronderstelde, ‘door zijn vrienden Heinsius en Scriverius, door zijn contacten met P.C. Hooft en Hugo de Groot, en nog het meest door Samuel Coster wel enigszins vertrouwd (was) geraakt met het klassieke renaissancedrama’ [23]. In deze contacten zal zeker over de formele aspecten van het klassieke drama zijn gesproken. Het experimentele klimaat waarin Coster, Hooft en Bredero hun stukken schreven, vooronderstelt een levendige gedachtenwisseling over de aard van de verschillende dramatische genres. Dat de kennis van de dramatheorieën nog niet leidde tot een systematische toepassing daarvan in de toneelpractijk, behoeft niet

20 E.K. Grootes, *Zeventiende-eeuws drama: Bredero's Spaanschen Brabander*, in M. Spies (red.), *Historische letterkunde*, Groningen, 1984, p. 65: ‘Het zou de moeite waard kunnen zijn deze vier stukken (t.w. *Teeuwis de Boer, Moortje, Warenar* en de *Brabander*) nog eens nauwkeurig te vergelijken, tegen de achtergrond van contemporaine uitspraken over de comedie’.

21 W.A.P. Smit, *Van Pascha tot Noah*, 3 dln., Zwolle, 1956, 1959, 1962; L. Rens, *Genres in het ernstige renaissancetoneel der Nederlanden tot 1625*, Hasselt (B), 1977; M.B. Smits-Veldt, *Samuel Coster ethicus-didacticus*. Een onderzoek naar dramatische opzet en morele instructie van Ithys, Polyxena en Iphigenia, Groningen, 1986.

22 A.J.E. Harmsen, *La théorie du ridicule chez Madius et le classicisme néerlandais*, in *Acta Conventus neo-latini Bononiensis*, ed. R.J. Schoeck, New York, 1985, p. 491-499; idem, *De tweeling van Plautus*. Twee zeventiende-eeuwse Plautus-bewerkingen, uitg. door B.F.W. Beenen en A.J.E. Harmsen met een inl. van A.J.E. Harmsen en met taalk. medewerking van Prof. Dr. B.C. Damsteegt, Utrecht, 1985; idem, *Onderwijs in de toneel-poëzy*. De opvattingen over toneel van het Kunstgenootschap Nil Volentibus Arduum (diss. Amsterdam), Rotterdam, 1989.

23 G. Stuiveling e. a., *Rondom Bredero*, Culemborg, 1970, p. 35.

zozeer aan onkunde toegeschreven te worden als wel aan onbedrevenheid, c. q. aan de wens om de nieuwe inzichten aan te passen aan de bestaande dramatische traditie. Een bekend voorbeeld van verschil tussen theorie en practijk levert, wat het Latijnse schooldrama betreft, het werk van Daniël Heinsius [24].

Ten aanzien van de voorkeur voor een bepaalde richting in de drama theorie is de laatste decennia meer duidelijkheid gekomen dank zij de de studies van S.F. Witstein over Hoofts *Achilles en Polyxena* en Bredero's Palmerijndrama's [25] en die van M.B. Smits-Veldt over Samuel Coster [26]. Gingen Smit en Rens nog vooral op zoek naar de mate waarin de aristotelische eenheden van handeling en tijd en de door Castelvetro toegevoegde eenheid van plaats waren verwerkelijkt, Witstein en Smits-Veldt verlegden het zwaartepunt in het vroege renaissancedrama van de intrige naar de zedelijke lering, een aspect waarin dit drama overeenstemde met het rederijkersdrama. Voorzover het vroege renaissance-drama op theoretische vooronderstellingen gebouwd was, leken deze eerder overeen te stemmen met de 'retorische' uitgangspunten van de *Poetica* (1561) van Julius Caesar Scaliger, of althans met diens laat-klassieke bronnen (Donatus, Euanthius), dan met de 'aristotelische' principes van Heinsius' *De tragoediae constitutione* (1611).

Als we deze uitkomsten van het recente onderzoek toetsen aan de komedies van Bredero en Hooft, wordt het pedagogische karakter daarvan bevestigd. Vooral Hoofts *Warenar* kan beschouwd worden als een exemplarische uitbeelding van het thema van de opvoeding van een gierigaard en van de superioriteit van de liefde boven de geldzucht [27].

In de *Spaansche Brabander* speelt, zoals Antonissen en Prudon [28] hebben betoogd, de thematiek van de rechtvaardige ordening van de stadssamenleving een unificerende rol. Het exemplarische karakter van het stuk wordt overigens reeds door de zinspreuk 'Al siet men de luy men kentse daarom niet' [29] duidelijk onderstreept. Deze is als een residu van het spel van sinne van de rederijkers in dit nieuwe drama opgenomen [30] . Zoals in het spel

24 J.H. Meter, *The Literary Theories of Daniel Heinsius*. A study of the development and background of his views on literary theory and criticism during the period from 1602 to 1612 Assen, 1984, p. 71-72.

25 S.F. Witstein, *Het erotisch-ethische referentiekader in Bredero's Stommen Ridder en de betekenis daarvan voor het handelingsverloop van dit spel*, in *De nieuwe taalgids* 67 (1974), p. 439-448 en idem, *Bredero's Ridder Rodderick*, Groningen, 1975.

26 Zie n. 21.

27 J.H. Meter, *Le matrici del Warenar*, in Annali dell'Istituto Universitario Orientale Filologia germanica, XXVIII-XXIX (1985-1986), p. 497.

28 Zie noten 16 en 17.

29 *Spaanschen Brabander* (ed. Stutterheim), vs. 2223 en vss. 41-42.

30 In zijn interpretatie van Bredero's bedoelingen met het stuk houdt Stutterheim (*a.w.*, p. 90-91) m.i. te weinig rekening met de unificerende functie die zulke zinspreuken hadden in het rederijkersdrama.

van sinne het dramatische gebeuren door middel van allegorische figuren gestalte moest geven aan een zedelijke waarheid, samengevat in een zinspreuk, is dit ook het geval geweest met de zinspreuk van de *Spaansche Brabander*. Op de verwantschap van het stuk met het oudere zinnespel heeft, in een stelling bij zijn proefschrift, alleen S.J. Lenselink gewezen. Deze onderzoeker vat het stuk niet op als een blijspel of een revue, maar als een tragikomisch-realistisch zinnespel [31].

De hoofdfiguur van het stuk, Jerolimo, is ook degene die de zin ervan duidelijk maakt. Hij is de incarnatie van de schijn die niet met het wezen van de persoon overeenkomt en als zodanig gesteld wordt tegenover zijn knecht, die geheel zichzelf is. De voornaamste ondeugden die in het stuk gehekeld worden, zijn de hoogmoed en het bedrog. De laatstgenoemde ondeugd is niet alleen Jerolimo eigen, maar kenmerkt ook vele van zijn soortgenoten, meest bankroetiers, die uit den vreemde in Amsterdam zijn neergestreken en daar de gezonde kern van de stedelijke samenleving dreigen te overwoekeren. Deze thematiek is neergelegd in een dramatische structuur die noch met de retoricale noch met de Scaligeriaanse noch met de (vroeg) classicistische geheel overeenstemt, maar daarmee wel punten van aanraking biedt.

3.

Voor een begrip van het karakter van deze structuur lijkt het mij zinvol deze te plaatsen in het kader van een experimentele wedijver tussen Coster, Hooft en Bredero. De literaire en dramatische wedijver (*aemulatio*), die in de literaire theorie van de Renaissance doorgaans betrekking heeft op de relatie van de kunstenaar met zijn klassieke voorbeelden, kan zonder bezwaar ook toegepast worden op de literaire betrekkingen tussen de renaissance- en barokkunstenaars onderling. Men denke aan het bekende voorbeeld van de *Jeptha* (1659), waarmee Vondel de gelijknamige tragedie van de humanist Buchanan wilde overtreffen [32]. Ook de dramatische produktie van Hugo Grotius en Daniël Heinsius in het eerste decennium van de zeventiende eeuw staat duidelijk in het teken van de creatieve wedijver. Zoals Grotius en Heinsius pogingen deden met hun Latijnse tragedies het schooldrama nieuw leven in te blazen, zo beijverden de Amsterdammers zich een nieuw repertoire op te bouwen voor het nationale toneel. Afstand nemen van het rederijkerstoneel was daarbij onvermijdelijk. Ten aanzien van de mate waarin afstand genomen moest worden en met betrekking tot de dramatische formules die de voorkeur verdienden, namen Bredero, Coster en Hooft ieder een eigen standpunt in.

Coster bleef met zijn *Teeuwis de Boer* (1612) nog dicht bij de traditie van de

31 S.J. Lenselink, *De Nederlandse psalmberijmingen in de 16de eeuw van de Souterliedekens tot Datheen met hun voorgangers in Duitsland en Frankrijk*, Assen, 1959, stelling XV.

32 W.A.P. Smit et P. Brachin, *Vondel (1587-1679)*. Contribution à l'histoire de la tragédie au XVII siècle, Paris, 1964, p. 107-118; F. Akkerman, *Jefta bij Buchanan en Vondel. Van vroeg-klassiek naar laat-barok*, in M. Spies e.a., *Joost van den Vondel 1587-1987*, Leiden, 1987, p. 36-55.

klucht, maar door de invoering van een uitgewerkte intrige met karaktertekening trachtte hij het blijspel te benaderen. Bredero en Hooft, de één in het *Moortje* (1616), de ander in de *Warenar* (1617), sloten meer direct aan bij de Romeinse comici Terentius en Plautus. Bleef het *Moortje* naar de geest nog in vele opzichten schatplichtig aan de geest van de kluchten, naar de vorm was het door zijn rijkdom aan amplificaties en uitweidingen vooral een maniëristisch stuk [33]. Van het *Moortje* onderscheidde de *Warenar* zich duidelijk door zijn meer classicistische opzet, waarin de amplificaties en de episoden meer functioneel bij de dramatische handeling aansluiten. Het lijkt mij dan ook niet overdreven te stellen, dat Hooft met dit stuk de structurele eenzijdigheden van Bredero's *Moortje* heeft willen corrigeren en een meer classicistische vormgeving heeft nagestreefd [34]. Ik ga van de veronderstelling uit dat, naar analogie van de samenhang tussen de *Warenar* en het *Moortje*, de *Spaansche Brabander* Bredero's reactie is geweest op het voorbeeld dat Hooft hem in de *Warenar* had voorgehouden.

Dat Bredero de onderlinge wedijver positief heeft opgevat en openstond voor correctie, blijkt voor mij uit de keuze voor een duidelijke morele samenhang, die in de *Spaansche Brabander* in sterkere mate aanwezig is dan in het *Moortje*. In de kritiek is dit moralisme veelal teruggevoerd op Bredero's bekommernis om de toestand van zijn geliefd Amsterdam [35]. Daarnaast mag gewezen worden op het voorbeeld van de *Warenar* als karakterstuk. In de *Warenar* waren Warenar en Geertruyd typische voorbeelden van gierigheid en berekening en tegenover hen was Rijkert gesteld als positieve pendant van grootmoedigheid. Ook in de *Spaansche Brabander* is de kritiek op gierigheid en hebzucht niet van de lucht, maar de allesbeheersende ondeugd die aan de kaak wordt gesteld, is de zelfverheffing die tot (zelf) bedrog leidt en uitgebeeld is in de figuren van Jerolimo en een aantal Amsterdammers, die zich als oppassende burgers voordoen, maar achter hun fraaie façade minder fraaie trekken verbergen. Ook in de *Spaansche Brabander* is de negatieve pool, die meer geaccentueerd is dan in de *Warenar*, aangevuld met een positieve, draaiend om de deugd van de aloude Amsterdamse eenvoud. Tot deze pool behoren Robbeknol en de drie spinsters, die wel geen heiligen zijn maar in elk geval niet aan zelfverheffing mank gaan en blijk geven van oprechte godsdienstzin. Bij een vergelijking tussen de morele strekking van de *Warenar* en de *Spaansche Brabander* blijkt het verschil niet zozeer te liggen in de negatieve als wel in de positieve pool. Is Rijkert in de *Warenar* vooral een toonbeeld van humanistische *magnanimitas*, een bij uitstek aristocratische deugd, in Bredero's stuk ligt

33 J.H. Meter, *Bredero e la 'libertà poetica'*, in Annali dell'Istituto Universitario Orientale, Studi nederlandesi/Studi nordici, XXV, Napoli, 1982, p. 15-287 en idem, *Amplificatietechnieken in Bredero's Moortje*, in *Spektator*, 14 (1984-85), p. 270-279.

34 Zie n. 27.

35 Zie o.a. J. Prinsen J. Lz., *Gerbrand Adriaensz Bredero*, Amsterdam, 1919, p. 140 en J.A.N. Knuttel, *a.w.*, p. 168.

de nadruk meer op de morele betekenis van een onconfessionele vroomheid [36], zoals die voorkomt bij eenvoudigen van geest. Met dit verschil is tevens een onderscheid in sociale achtergrond gegeven, waarbij Hooft als regentenzoon zich voor de humanistische deugdenleer van de Renaissance uitsprak en Bredero als gewone burger de positieve waarde van de volksvroomheid beklemtoonde. Het grootste verschil tussen beide stukken ligt echter in de dramatische opbouw, die kenmerkend is voor het eigen karakter van de beide dichters.

4.

Kan Hoofts *Warenar* gelden als een gaaf classicistisch stuk, de *Spaansche Brabander* wijkt weer sterk af van het classicistische model door het voorkomen van een groot aantal, op het eerste gezicht niet met de hoofdhandeling samenhangende en sterk uitweidende episoden. Waar in de *Warenar* vijf amplificerende episoden voorkomen [37], zijn het er in de *Spaansche Brabander* niet minder dan achttien, als men uitgaat van een verwijderd verband of de afwezigheid van een direct verband met de hoofdhandeling [38]; als men evenwel ook alle uitweidingen op de tekstgegevens uit de *Lazarillo de Tormes*, Bredero's bron voor de *Spaansche Brabander*, tot de episoden rekent, wordt het aantal nog aanmerkelijk groter. Als wij verder ook het *Moortje* in de vergelijking betrekken, kan opgemerkt worden dat dit stuk met 3335 verzen het langste van de drie is en de *Warenar* met 1486 verzen het kortste. De *Spaansche Brabander* houdt het midden met 2235 verzen. Ik leid hieruit af dat Hooft Bredero op het punt van de lengte van het blijspel heeft willen corrigeren en dat Bredero in zijn *Brabander* blijk geeft deze correctie, althans gedeeltelijk, te hebben aanvaard.

Minder toegankelijk blijkt Bredero te zijn geweest voor Hoofts opvatting inzake de verhouding tussen de hoofdhandeling en de episoden. Evenals in het *Moortje* wordt ook in de *Spaansche Brabander* de hoofdhandeling van vele episoden voorzien. Op zichzelf behoeft dit nog niet tegen een classicistische opvatting te pleiten; de vraag is immers vooral of de episoden te rechtvaardigen zijn in het licht van de hoofdhandeling en hoe ze daarmee samenhangen.

Nu wordt een vergelijking tussen de *Warenar* en de *Spaansche Brabander* op dit punt gecompliceerd door het feit dat het eerste stuk een vertalende bewerking is van een Latijnse komedie (de *Aulularia* van Plautus), terwijl het tweede een dramatische bewerking is van een Nederlandse vertaling van een Spaanse schelmenroman, *La Vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* [39]. Bredero verschafte zich met deze keuze een ruimere vrijheid

36 *Spaanschen Brabander*, vss. 1360-1361.

37 P.C. Hooft, *Warenar*, m. inl. en aant. van Dr. J. Bergsma, herz. door Dr. C.A. Zaalberg, Zutphen, z.j., vss. 500-523; 694-753; 811-840; 950-979; 999-1015.

38 *Spaanschen Brabander*, I, vss. 1-46, 175-243, 285-305, 306-453, 454-485; II, vss. 566-609, 618-713, 726-825, 840-869; III, vss. 1006-1141, 1150-1229, 1252-1377, 1416-1437; IV, vss. 1478-1539, 1646-1810; V, vss. 1950-2005, 2006-2092, 2224-2235.

39 De door Bredero daaruit gebruikte passages zijn als bijlage afgedrukt in *Spaanschen Brabander*, ed. Stutterheim, p. 367-385.

van bewerking dan hij gehad zou hebben bij de bewerking van een reeds bestaand drama. De dramatisering van een verhalende tekst gaf hem niet alleen de gelegenheid bestaande uitweidingen over te nemen, maar ook de bron zelf te transformeren. Het lijkt me dan ook, gezien Bredero's ideaal van de poëtische vrijheid, alleszins aannemelijk dat de keuze voor een verhalende tekst mede genomen is om te ontkomen aan de beperkingen die de bewerking van een dramatische tekst stelde. Bredero zal te meer de behoefte aan vrije armslag gevoeld hebben, nadat Hooft hem met de *Warenar* op artistiek niveau had voorbijgestreefd. De structuur van de *Spaansche Brabander* bewijst dat Bredero zijn kracht meer meende te kunnen vinden in een rijkdom aan episoden en amplificaties dan in het opbouwen van een strak handelingsverloop. De kritiek verklaart deze overvloed aan beschrijvende uitweidingen vaak uit de schilderkunstige aanleg van de dichter, zonder te letten op eventuele literair-theoretische achtergronden [40]. Het feit dat Bredero, ondanks Hoofts classicistische voorbeeld, toch bleef vasthouden aan een sterk uitweidende bewerking van zijn bron, heeft m.i. ook te maken met de theoretische rechtvaardiging die hij voor zijn wijze van bewerken vond in contemporaine opvattingen, die afweken van de door Hooft nagestreefde classicistische norm. In welke theoretische geschriften kan men een met Bredero's werkwijze verwante opvatting vinden ten aanzien van de verhouding tussen intrige en episoden?

5.

Het ligt voor de hand deze opvattingen te zoeken in geschriften waarin het ideaal van de eenheid van handeling nog niet de boventoon voert. Zoals bekend, is de theorievorming betreffende de zg. dramatische eenheden op grond van Aristoteles' *Poetica* en Horatius' *Ars Poetica* in de zestiende en zeventiende eeuw het eerst in Italië en Frankrijk op gang gekomen [41]. Voor de ontwikkelingen in Nederland zijn vooral de poëtica's van Julius Caesar Scaliger, Daniël Heinsius en Gerard Vossius van belang geweest [42].

De literaire theorie van J.C. Scaliger met haar nadruk op morele instructie en retorische vormgeving kan als horatiaans worden gekarakteriseerd, terwijl daarin aan enkele aristotelische gezichtspunten, zoals de eenheden van handeling en van tijd, een ondergeschikte rol is toebedeeld [43]. Daniël Hein-

40 J. ten Brink, *a.w.*, III, p. 167; G. Kalff, *a.w.*, dl. 4, p. 168-169; vgl. ook de voorrede Tot den goetwillighen Lezer: 'Ic stel u hier naacktelijck en schilderachtich voor ooghen, de misbruycken van dese laatste en verdorven werelt' (*Sp. Br.*, ed. Stutterheim, p. 133).

41 R. Bray, *La formation de la doctrine classique en France, Paris 1966* (1e ed. 1927); B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 2 dln., Chicago, 1961; K. Meerhoff, *Rhétorique et poétique au XVIe siècle en France*, Leiden, 1986.

42 J.C. Scaliger, *Poetices libri septem*, Lyon, 1561 (facs. ed. Stuttgart, 1964); D. Heinsius, *De tragoediae constitutione liber, in quo inter caetera tota de hac Aristotelis sententia dilucide explicatur*, Leiden, 1611; editio auctior multo, Leiden, 1643; G.J. Vossius, *Poeticarum Institutionum libri tres*, Amsterdam, 1647.

43 M. Fuhrmann, *Einführung in die antike Dichtungstheorie*, Darmstadt, 1973, p. 202-211.

sius' theorieën hebben een ontwikkeling doorlopen van platonisch tot horatiaans en aristotelisch [44]; vooral de laatste, aristotelische fase wordt op grond van de grote invloed van de *Poetica*-parafrase *De tragoediae constitutione* (1611; 1643) als toonaangevend beschouwd [45], maar dit mag de ogen niet doen sluiten voor de invloed van zijn vroegere geschriften. De poëtica van Vossius van 1647 kan hier als voor onze periode niet relevant buiten beschouwing blijven.

Ten aanzien van het karakter van de hoofdhandeling stemmen Scaliger en de vroege Heinsius opmerkelijk overeen. Volgens Scaliger moet deze gekenmerkt worden door beknoptheid en tot een bonte veelheid uitgewerkt worden [46]. Hoe men zich de bewerking van de handeling moet voorstellen, wordt duidelijk uit de (pseudo-)horatiaanse episodentheorie van Heinsius, zoals die is uiteengezet in diens aantekeningen op de *Ars Poetica* [47]. Hierin gaat Heinsius, goed aristotelisch, ervan uit dat de compositie van epische en dramatische intriges tot stand dient te komen via het opstellen van een algemene opzet of 'kale' intrige, gekenmerkt door logische samenhang, en vervolgens dient te worden voltooid door het 'aankleden' van de intrige met concretiserende episoden [48]. Minder aristotelisch en veeleer retorisch was zijn opvatting omtrent de realisering van deze compositie. Terwijl Aristoteles met de algemene opzet een korte schets van de hoofdmomenten van het handelingsverloop had bedoeld, stelde Heinsius deze gelijk met een beknopte samenvatting van reeds bestaande verhalen. De esthetische waarde van zulke samenvattingen was volgens hem gering; die diende veeleer verwerkelijkt te worden door een rijkdom aan episoden, waarin de dichter zijn creativiteit zou kunnen uitleven [49]. Het is duidelijk dat de zeer korte plot van Scaliger gelijkgesteld kan worden met de opzet of 'kale' intrige van Heinsius en dat het uitwerken daarvan tot een bonte veelheid dient te geschieden door middel van de episoden. In zoverre Scaliger en Heinsius het zwaartepunt van de intrige verlegd hebben naar de episoden, vertoont hun theorie een maniëristische inslag [50]. De eenheid van handeling wordt daarin vooral een vereiste voor de algemene opzet en de wijze waarop de episoden met de opzet worden verbonden, terwijl in de episoden karakteriserende en onderhoudende vertellingen en beschrijvingen volgens retorische procédés kunnen worden gerealiseerd.

Wat de invloed van Scaligers en Heinsius' theorieën op Bredero betreft, zal

44 Zie n. 24.

45 Aldus E.G. Kern, *The Influence of Heinsius and Vossius upon French Dramatic Theory*, Baltimore, 1949.

46 J.C. Scaliger, *Poetices libri septem*, III, cap. 97, p. 145b (ed. 1964): 'argumentum ergo est brevissimum accipiendum: idque maxime varium multiplexque faciundum'.

47 *Q. Horatii Flacci Opera Omnia; cum notis Dan. Heinsii. Accedit Horatii ad Pisones Epistola; Aristotelis de Poetica libellus; ordini suo nunc demum ab eodem restituta*, Leiden, 1610.

48 J.H. Meter, *Literary Theories*, p. 118-123.

49 D. Heinsius, *Notae ad Horatii ad Pisones epistulam*, Leiden, 1610, p. 133: 'Artificium enim poetae in exodiis (= episodiis). Reliqua accipit, non format'.

50 J.H. Meter, *Literary Theories*, p. 123.

deze eerder indirect dan direct zijn geweest. Bekend is de bewondering die Bredero voor Heinsius' *Lofsanck van Iesus Christus* (1616) koesterde [51]. Door zijn opdracht van het *Moortje* en de *Spaansche Brabander* aan Heinsius' vriend Jacob van Dijck (1564-1631) [52] gaf hij bovendien duidelijk te kennen tot dezelfde vriendenkring te willen behoren. Het mag dan ook niet uitgesloten worden geacht, dat hij door deze relaties ook bekend is geworden met de hoofdtrekken van Heinsius' poëtica. Het is in dit verband opvallend dat Bredero's behandeling van de 'kale' intrige en de episoden geheel overeenkomt met Heinsius' maniëristische theorie daaromtrent.

6.

Als de 'kale' intrige van de *Spaansche Brabander* kan beschouwd worden de hoofdlijn van de lotgevallen van Lazarillo de Tormes in Toledo en diens anonieme, aan lager wal geraakte meester uit Oud-Castilië, zoals beschreven in de hoofdstukken 15 t/m 24 van de Nederlandse vertaling (1609) van de Spaanse schelmenroman (1554). Deze 'kale' intrige dient in het stuk slechts als grondpatroon van het drama, geheel in overeenstemming met Heinsius' theorie. Bij vergelijking tussen de hoofdstukken van de schelmenroman en het drama blijkt dit grondpatroon te bestaan uit enkele hoofdpunten van de handeling van de roman, die is teruggebracht tot drie dagen. Ze draaien om de indiensttreding van de knecht op de eerste dag (1e deel/bedrijf), de nadere kennismaking met de aard en levenswijze van de meester op de tweede dag, geconcentreerd om het hoofdprobleem van de dagelijkse maaltijd (tweede deel), de toenadering tussen meester en knecht als gevolg van de strenge maatregelen van het stadsbestuur tegen de arme vreemdelingen op de derde dag (derde deel), bezegeld door een goede maaltijd, die wordt onderbroken door het verschijnen van de schuldeisers van de meester, een kort uitstel van betaling en de vlucht van de meester (vierde deel); tenslotte wordt de handeling afgesloten met een confrontatie van de knecht met de twistende schuldeisers (vijfde deel). De tijdsdimensie van de handeling, die in de roman duidelijk is aangegeven, is in het drama niet erg prominent, mogelijk als gevolg van de bedoeling van de schrijver een niet te lang tijdsverloop te suggereren om niet in strijd te komen met het aristotelische voorschrift van de eenheid van tijd. Belangrijker is de lokalisering om enkele plaatsen in Amsterdam: de huurwoning van de meester, de Kloveniersburgwal en de Dam, waarvan enkele een symbolische meerwaarde hebben: de woning als plaats van gebrek en de Dam als ruimte van de stadsgemeenschap die zich keert tegen de arme vreemdelin-

51 *Spaanschen Brabander* (ed. Stutterheim), p. 130: 'VVat mensch is so lomp of duyster van vernuft, die sonder bevveging en groot aandachticheyt, en recht-schapene soeticheyt souvv konnen hooren of lesen de goddelicke Lofsang van Iesu Christo, door den hoogen en uytgheleerden Daniel Heynsius gemaact? … Voor mijn, ick mach vvel seggen dattet mijn hoogste Poësie is geweest, daar ick mijn opperste ghenoegen in gehadt hebbe van mijn leven'.

52 Over Van Dijcks mecenaat zie D. Hoek, *Haags leven bij de inzet van de gouden eeuw. Rondom Mr. Jacob van Dijck (1564-1631)*, Assen, 1966, p. 135-152.

gen, een sociale categorie waartoe de beide hoofdfiguren gerekend kunnen worden.

In overeenstemming met de klassieke traditie heeft de 'kale' intrige een duidelijk begin, een midden en een einde, op grond waarvan zij een eenheid van handeling vormt. De kern van de handeling is de geleidelijke ontmaskering van de pretenties van de meester. Geheel in de lijn van de klassieke dramatische traditie verloopt de handeling volgens het schema van *prologus, protasis, epitasis* en *catastrophe*, zoals dat bij Scaliger voorkomt in aansluiting op de drama-indeling van de Romeinse grammaticus Donatus [53]. De *prologus* of voorrede wordt uitgesproken door Jerolimo en is gericht tot het publiek met als doel de hoofdpersoon aan het publiek voor te stellen en belangstelling voor hem en zijn wedervaren op te wekken. Inhoudelijk draait hij om de voortreffelijkheid van de Antwerpse levensstijl boven die van Amsterdam [54]. De *protasis* of voorspel bevat de presentatie van de dramatische situatie en de motieven die Robbeknol ertoe brengen bij Jerolimo in dienst te treden. De motivering is gelegen in de miserabele omstandigheden waarin hij is geboren en opgegroeid. Verder bevat zij de confrontatie van de Hollandse eenvoud met de zwier van de Antwerpse jonker [55]. De *epitasis* of middenspel biedt de verwikkeling van de handeling en omvat de beginscènes van het tweede deel, waarin zich de ontluistering van de meester in de ogen van de knecht voltrekt door de kennismaking met de armoede van de huurwoning, de zedelijke onwaardigheid van de meester, die in plaats van naar de mis te gaan het met een paar prostituées probeert aan te leggen, en - *last but not least* - met de honger. Zij wordt voortgezet in het derde deel, waarin Robbeknol het totale ontbreken van geld in Jerolimo's beurs constateert [56], en bereikt vervolgens een hoogtepunt in de afkondiging van de maatregelen tegen de arme vreemdelingen [57], waardoor de ontluistering niet langer individueel is maar een sociale dimensie krijgt. Een tweede hoogtepunt bereikt de *epitasis* in de confrontatie van Robbeknol met een lijkstoet [58], die als anticlimax werkt na het voorgaande gepoch van zijn meester en het onverwachte voorhanden zijn van geld om aan eten te komen [59]. De gunstige keer in de strijd om het dagelijks brood is evenwel slechts schijn en het verschijnen van de lijkstoet heeft dan ook een vooruitwijzende functie, die voorbereidt op de volkomen nederlaag van Jerolimo en zijn schijnwereld. Gezien het eigen karakter van dit derde deel,

53 J.C. Scaliger, *Poetica*, I, cap. 9 en Euanthius, *De Fabula* in *Donati Commentum Terenti*, IV, 5 (ed. P. Wessner, Leipzig, 1902-1908): 'Comoedia per quattuor partes dividitur: prologum, protasin, epitasin, catastrophen'.

54 *Spaanschen Brabander*, I, vss. 1-46.

55 *Ibid.*, vss. 46-284.

56 *Ibid.*, vss. 486-565; 612-725; 826-955 en III, vss. 956-1005.

57 *Ibid.*, III, vss. 1144-1149.

58 *Ibid.*, III, vss. 1440-1477.

59 *Ibid.*, III, vss. 1378-1415.

waarin de ontluistering haar hoogtepunt bereikt, zou hierin de toepassing kunnen worden gezien van de dramatische subcategorie van de *catastasis* of voorbereiding van de ommekeer, een onderdeel van de *epitasis* waarin de verwikkeling haar grootste intensiteit bereikt [60]. Op de *catastasis* volgt in Scaligers indeling de *catastrophe* of ommekeer van de handeling [61]. Deze is in de *Spaansche Brabander* verdeeld over het vierde en vijfde deel. In het vierde deel wordt Jerolimo gesteld tegenover zijn schuldeisers en weet hij door de vlucht aan hen te ontkomen [62]. De eigenlijke hoofdhandeling eindigt dan ook met het vierde bedrijf. Omdat Bredero had gekozen voor een drama-indeling in vijf bedrijven of delen, zag hij zich genoodzaakt het stuk ook na de beëindiging van de hoofdhandeling voort te zetten. Hij deed dit door de gevolgen van de *catastrophe* voor Robbeknol en de schuldeisers uit te beelden.

Op grond van deze analyse kan geconcludeerd worden dat de intrige van het stuk te mager was om vijf bedrijven te vullen, jazelfs voor vier bedrijven was zij te gering. Nu moge dit uit classicistisch oogpunt een gebrek lijken, van maniëristisch standpunt uit was het eerder een voordeel, aangezien de armoede van de hoofdhandeling de voorwaarde schiep voor een rijkdom aan episoden, waarin immers volgens Scaliger en Heinsius de kunst van de dichter tot volle ontplooiing kan komen. De vrijheid van de dichter in het opzetten van de episoden wordt alleen beperkt door de eis deze op verantwoorde wijze met de hoofdhandeling te verbinden [63].

7.

De episoden in epos en drama hebben een dubbele functie, een kwantitatieve en een kwalitatieve. De kwantitatieve functie bestaat erin het stuk een passende omvang te geven, de kwalitatieve heeft ten doel de handeling een grotere schoonheid en diepte te verlenen door haar betekenis met beeldende kracht overtuigend voor ogen te stellen [64]. De functie van de episoden in het

60 J.C. Scaliger, *Poetica*, I, cap. 9: ‘catastasis est vigor ac status Fabulae, in qua res miscetur in ea fortunae tempestate in quam subducta est’.

61 *Ibid.*, 1.c.: ‘catastrophe conversio negotii exagitati in tranquillitatem non expectatam’.

62 *Spaanschen Brabander*, IV, vss. 1812-1879.

63 D. Heinsius, *Notae ad Horatii ad Pisones epistulam*, p. 130: ‘Omne … episodium extra rem est: et cum ipso tamen argumento cohaerere debet’. Cf. *ibid.*, p. 131: ‘Nam in episodiis, tum ut accurata sint per se, tum ut recte cum argumento cohaereant, totum, teste Aristotele, artificium est’.

64 V. Madius, *In Aristotelis librum De Poetica communes explanationes*, Venetië, 1550, p. 251: ‘iure factum fuit, ut actio episodiorum interventu pulchrior ac perspicue magis appareret. Non enim poetae munus est aride ac ieiune res exprimere, sed ornate ac expolite eas ob oculos ponere’. Deze uitbeelding valt in de retorica onder de categorie van de *evidentia* of *descriptio*. Zie hiervoor H. Lausberg, *Elementi di retorica*, Bologna, 1969, p. 197-198. Het systeem van de klassieke retorica is in 1587 door H.L. Spiegel ook in het Nederlands uiteengezet in *Rederijck-kunst in Rijm opt kortst vervat*, Leiden, 1587, dat Bredero, naar ik veronderstel, gekend moet hebben. Over de *descriptio* merkt Spiegel op: ‘Beschrijving/klaar bewerpt al s'zaax omstandicheyd./ En schildert die voor oghen met bescheyd’ (H.L. Spiegel, *Twe-spraack - Ruygh-bewerp - Kort Begrip - Rederijck-kunst*, uitgegeven door W.J.H. Caron, Groningen, 1962, p. 205).

dichtwerk is analoog aan die van de *ornatus* in de redevoering: het verdrijven van de verveling van het publiek door het brengen van afwisseling (*delectare*) en het accentueren (*amplificare*) van de betekenis van het onderwerp door het aanbrengen van emotionele momenten (*movere*) [65].

7.1.

De kwantitatieve rol van de episoden kwam vooral in het geding in die gevallen waarin de intrige op zichzelf niet rijk aan voorvallen was. Zo maakt Heinsius op grond van Aristoteles' *Poetica* onderscheid tussen een eenvoudige en een ingewikkelde intrige. Van deze beide is de ingewikkelde intrige de rijkste door het voorkomen van een herkenningsscène (*agnitio*) en een plotselinge ommekeer (*peripetia*) [66]. De eenvoudige intrige dient te worden aangevuld met episoden teneinde een passende omvang te krijgen [67].

De intrige van de *Spaansche Brabander* wordt niet gekenmerkt door een herkenningsscène en een plotselinge ommekeer. De ontluistering van Jerolimo is daarentegen een continu voortschrijdend proces, dat wordt waargenomen en beleefd door Robbeknol. Slechts in de nevenhandeling betreffende Jerolimo en zijn schuldeisers kan van een ommekeer worden gesproken. In zijn geheel valt het stuk dus onder de categorie van de eenvoudige intrige. Van de door de literaire theorie geboden mogelijkheid deze op te vullen met episoden heeft Bredero een ruim gebruik gemaakt. Zijn episodenbehandeling kan van classicistisch of zelfs maniëristisch standpunt uit gezien overdadig genoemd worden, omdat hij de norm dat de episoden in het drama niet te lang of te ver gezocht mogen zijn, heeft overtreden [68]. De aristotelische leer veroordeelt immers de intriges waarvan de episoden te los verbonden zijn [69].

We kunnen vaststellen dat sommige episoden van het stuk wel in het gewenste waarschijnlijke verband met de hoofdhandeling staan, andere echter niet. Zo is nog steeds niet duidelijk welke functie de scène met de kwajongens Aart en Krelis [70] en de zg. knikkerscène [71] ten opzichte van de intrige vervullen. Ook de scènes met de

65 H. Lausberg, *a.w.*, p. 95-99.
66 D. Heinsius, *De tragoediae constitutione liber*, Leiden, 1611, p. 65: 'Simplicem vocamus, quae cum sit continua ac una, sine manifesta in contrarium mutatione aut agnitione ad finem deducitur; *ibid.*, p. 68: Implexa siue non simplex est fabula, quae cum aliqua mutatione, quae fit in contrarium, aut agnitione, aut utraque simul, ad finem procedit'. Cf. Aristoteles, *Poetica*, 1452a, 12-21.
67 D. Heinsius, *a.w.*, p. 66: 'Erant praeterea amplificandae. Hae amplificationes, quae nec necessariae neque tamen praeter rem erant, episodia ab Aristotele dicuntur'.
68 *Ibid.*, p. 68: 'Quo fiebat, ut nonnunquam minus aptis, etiam subinde longe admodum petitis uterentur'.
69 *Ibid.*, p. 67: 'In porro istis Episodiis, quae non minimum hodieque habent usum, duo sunt spectanda: primum, ut cum argumento, tum ut secum vel verisimiliter vel necessario cohaereant. In quibus autem hoc est praetermissum, episodicae ab Aristotele dicuntur'.
70 *Spaanschen Brabander*, I, vss. 285-305.
71 *Ibid.*, I, vss. 454-485.

'klouwers', bejaarde burgers die het wel en wee van de stad bespreken, staan buiten het verband van de intrige [72]. De uitweidingen

72 *Ibid.*, I vss. 306-453 en III, 1006-1229.

over het leven en de voorgeschiedenis van wel bij de intrige betrokken personages als de prostituées, de spinsters en de schuldeisers zijn niet bepaald relevant voor de handeling [73]. Wat ze alle gemeen hebben, is hun uitweidend karakter. Ze verschaffen geen informatie die voor de intrige van belang is, maar des te meer over de sociale context waarin deze zich voltrekt.

Ten opzichte van het *Moortje* heeft Bredero het digressieve karakter van de episoden nog versterkt en we krijgen daardoor de indruk dat hij zijn eigen benadering van de blijspelstructuur heeft willen handhaven tegenover die van Hooft.

Bredero blijkt in zijn episodenbehandeling ook weinig rekening te hebben gehouden met de eis dat deze niet te lang mogen zijn. De lengte van de episoden is in vergelijking met de hoofdhandeling bepaald aanzienlijk. We kunen ons dan ook afvragen of Bredero van de finesses van de maniëristische episodentheorie op de hoogte is geweest of daarvan alleen de hoofdzaken gekend heeft, zoals de theorie over de 'kale' intrige en de rol van de episoden in verband met de dichterlijke vrijheid. Betekent nu het autonome karakter van een aantal episoden, dat ook uit hun omvang blijkt, dat Bredero een revue-achtig stuk heeft willen geven, zoals door Gielen is beweerd? [74]

Gezien de opzet in vijf bedrijven of delen en de aanwijsbare geleding in intrige en episoden, ligt het voor de hand ervan uit te gaan, dat Bredero een renaissancedrama heeft willen maken. In plaats van de toevlucht te nemen tot niet-historische verklaringen van typologische aard, dienen wij te trachten de mogelijkheden tot een historische verklaring, door aansluiting te zoeken bij de contemporaine theorieën, zoveel mogelijk te benutten.

7.2.

Bleek de kwantitatieve rol van de episoden in verhouding tot de intrige overdadig en de samenhang met de intrige gering, de episoden hadden, behalve een kwantitatieve en logische functie, ook een kwalitatieve, die van *variatio* ten behoeve van een retorische *ornatus* en persuasiviteit. Is deze in de classicistische poëtica's ondergeschikt aan de hoofdhandeling, in de maniëristische theorieën is zij meer autonoom en wordt bij de realisering ervan een belangrijke plaats toegekend aan de retorica.

De retorische categorie waarmee de maniëristische poëtica de episoden in verband brengt, is die van de *expolitio* (verfijning), een gedachtefiguur waardoor een bepaald thema op steeds andere wijze wordt uitgedrukt [75]. Bepaalt de *expolitio* zich in de redevoering tot het variërend weergeven van een gedachte, in de literaire genres van epos en drama wordt zij vooral toegepast in het uitwerken van een gedachte in bijzonderheden. Deze wordt dan als het

73 *Ibid.*, II, vss. 566-609, 726-825; III, vss. 1252-1347; IV, 1646-1718, 1764-1809; V, vss. 2014-2041.

74 J.J. Gielen, *Bredero en zijn Spaansche Brabander*, in *De nieuwe taalgids* XXIX (1935), p. 385-404.

75 A.D. Leeman en A.C. Braat, *Klassieke retorica*, Groningen, 1987, p. 130-131.

ware opgesplitst in afzonderlijke onderdelen (*diairesis/partitio/divisio*), die gedetailleerd beschreven worden [76]. Bij de karakterisering van personen of zaken gaat het erom de behandeling zo levendig mogelijk te maken door middel van de figuur van de *evidentia* of *descriptio* (*ecphrasis*) [77]. Wanneer de beschrijving zeer uitvoerig is, gaat zij over in een *digressio* (uitweiding), doordat dan in de beschrijving ook allerlei niet met het hoofdthema samenhangende zaken worden opgenomen [78]. Wanneer wij nu deze categorieën aan de episoden van de *Spaansche Brabander* toetsen, kunnen wij vaststellen dat deze daarin vrij consequent zijn gerealiseerd.

In de eerste plaats is het niet moeilijk een aantal episoden te zien als beschrijvende uitweidingen van een hoofdgedachte: de ontluistering van de wereld van de schijn. De retorische behandeling van de episoden als uitwerkingen van een *thema* en niet als onderdelen van een *handeling* brengt met zich mee dat het handelingsaspect van het drama wordt achtergesteld bij het persuasieve aspect. De handeling krijgt daardoor een emblematisch karakter. Ze dient immers om een bepaalde waarheid aanschouwelijk te maken. De hoofdgedachte van de *Spaansche Brabander* zou, retorisch gezien, zijn: de ontluistering van de schijnwereld van sociale pretenties; de Antwerpenaar Jerolimo zou daarvan dan de illustratie zijn. In de episoden zou deze hoofdgedachte verder via het procédé van de *expolitio/partitio* nader opgesplitst en uitgewerkt zijn. De ontluistering van sociale pretenties is sterk aanwezig in de conversatie van de 'klouwers', die niet alleen hun gesprekspartners maar ook vele andere medeburgers als bankroetiers aan de kaak stellen [79] en in de gesprekken van de prostituées, die - als slachtoffer - de façade van het burgerlijk fatsoen wegtrekken [80]. De onthulling van de levensopvatting van de schuldeisers Geeraert en Byateris, die allebei beheerst worden door geldzucht, is al even ontluisterend en staat in komische tegenstelling tot hun verontwaardiging als 'fatsoenlijke' burgers over de bedriegelijke praktijken van Jerolimo.

Mijn voorstel de episoden van het stuk te beschouwen als toepassingen van de figuur der *expolitio* op dramatisch vlak sluit goed aan bij de benadering die is voorgestaan door onderzoekers als Antonissen, Prudon en Brumble, die de samenhang van het stuk vooral in de thematiek zochten [81].

Een tweede aspect van de kwalitatieve functie van de episoden is van meer technische aard en betreft de wijze waarop de beschrijving is opgezet. De retorische theorie beschikte op dit punt over een reservoir van gezichtspunten of *loci*, die bij de opbouw van een beschrijving in acht genomen konden worden en die de bepaling van tijd, plaats, oorzaak, middel en wijze

76 *Ibid.*, p. 91-93.
77 Zie n. 64.
78 H. Lausberg, *Elementi di retorica*, par. 365, 369, 441.
79 *Spaanschen Brabander*, I, vss. 353-379, 1013-1090.
80 *Ibid.*, II, vss. 731-824.
81 Zie n. 15, 16, 17.

betreffen [82]. De invloed van deze techniek is duidelijk herkenbaar in de beschrijving van de levenservaringen van de twee prostituées [83].

De personages om wie het gaat, zijn Bleecke An en Trijn Jans (*locus a persona*); de zaak die zij te behandelen hebben, is de wijze waarop zij tot hun beroep zijn gekomen (*locus a re*). Plaats en tijd van hun vroegste avonturen (*loci a loco et a tempore*) komen in de beschrijvingen het eerst aan de orde. Bij An is de plaats het huis waar ze als dienstbode inwoonde en meer in het bijzonder de kamer waar ze de bedden opmaakte, bij Trijn daarentegen is het een herberg in Haarlem. De tijdsaanduidingen zijn enigszins vaag gehouden: An is al sinds haar veertiende jaar in het 'leven', Trijn was eerst vijf jaar dienstbode en 'raakte pas op 't wilt', toen ze daarna op zichzelf ging wonen [84]. Daarna volgt een uitvoerige beschrijving van de wijze waarop de meisjes voor het eerst verleid zijn (*locus a modo*): bij An is dat het dagelijks contact met het dienstpersoneel en de zoon des huizes, dat leidt tot een slaapkamerscène [85], bij Trijn ging het wat minder lichtzinnig toe: zij werd met een trouwbelofte verleid en vervolgens in de steek gelaten. De *locus a modo* bood in beide gevallen de gelegenheid de *descriptio* te verrijken met een levendige *narratio* [86]. In het verhaal van An vallen de *loci a modo* en *a causa* samen, in dat van Trijn worden twee oorzaken opgegeven van haar val: de noodzaak om aan geld te komen, nadat ze door haar vriend was bestolen en in de steek gelaten, en de behoefte aan troost bij een nieuwe vriend [87].

De verschillende wijzen waarop de zedelijke val van de meisjes plaats heeft, dienen niet alleen ter variatie van de *descriptio/narratio*, maar ook ter illustratie van hun karakter en als waarschuwend voorbeeld. De thematiek van de ontluistering komt in beide gevallen goed tot haar recht, terwijl de beschrijving bijdraagt tot een goede karaktertekening en inzicht verschaft in de maatschappelijke verhoudingen. De toepassing van de retorische systematiek heeft bij Bredero niet geleid tot vervreemding van het leven, maar tot een goed doordachte doorlichting daarvan. De indruk van levensechtheid wordt vooral bewerkt door de soepele wijze waarop de dichter de systematiek heeft aangepast aan de bijzondere gevallen. Ieder personage heeft zo zijn eigen *descriptio* gekregen.

Een belangrijk element van de episoden vormt verder de figuur van de *enumeratio* of opsomming, waardoor een effect van levensvolheid wordt bereikt in de opeenvolging van anecdotische verhaaltjes, die alle een bepaalde grondidee of een karakter moeten uitbeelden. Dit is het geval in de weerkerende *chronique scandaleuse* van de klouwers, de spinsters en de schuldeisers. De

82 H. Lausberg, *a.w.*, par. 40-42.
83 *Spaanschen Brabander*, II, vss. 731-823.
84 *Ibid.*, vss. 731-740; 780-800.
85 *Ibid.*, vss. 733-744.
86 *Ibid.*, vss. 736-744 en 795-815.
87 *Ibid.*, vss. 810-815.

overdaad aan anecdoten accentueert het digressieve karakter van de episoden waarin ze voorkomen en draagt zo verder bij tot de overwoekering van de hoofdhandeling, die typerend is voor de maniëristische structuur van het stuk.

8.

Tegen een karakterisering van de structuur van het stuk als maniëristisch zou bezwaar aangetekend kunnen worden op grond van de stijl, die in zijn realisme weinig overeenkomt met het kunstmatige en naar sierlijkheid strevende karakter van het maniërisme. Inderdaad is de *Spaansche Brabander* op het niveau van de microstructuur niet typisch maniëristisch. In dit opzicht wijkt het stuk dan ook af van grote gedeelten van het *Moortje*, die wel een maniëristisch stempel dragen [88]. Heeft op dit punt de meer bij de komedie passende *stilus humilis* of lage stijl [89] van Hoofts *Warenar* als - bevrijdend - voorbeeld gediend? [90].

Een belangrijk verband tussen macrostructuur en microstructuur is blootgelegd door G. Kazemier [91], die constateerde dat 'ongeveer de helft van het spel is geschreven in min of meer regelmatig gebouwde alexandrijnen, de rest in vrije verzen. De gebonden verzen (volgen) meer van nabij de *Lazarus* en de vrijere verzen (komen) ook naar de inhoud uit Bredero's eigen koker of beschrijven personen en gebeurtenissen die in het voorbeeld slechts zeer terloops worden genoemd' [92]. Kazemier leidde hieruit af dat Bredero bij zijn compositie eerst de hoofdhandeling op basis van de gegevens van de *Lazarus* zou hebben samengesteld en daarna de meer episodische gedeelten hebben toegevoegd. Deze wijze van compositie, zo kunnen wij concluderen, volgt getrouw de raad die Scaliger en Heinsius op voorgaan van Aristoteles hadden gegeven, dat de dichter eerst een 'kale' intrige moet opzetten en die later met episoden opvullen. Uit deze compositie kan verder afgeleid worden dat in Bredero's conceptie de intrige inderdaad de harde kern van zijn stuk uitmaakte, stilistisch gekenmerkt door een meer formele

88 Zie n. 33.

89 Ten aanzien van de bij de komedie passende stijl was er geen eenstemmigheid onder de renaissancetheoretici. Er bestond evenweel een sterke stroming ten gunste van het *genus humile*. Deze zette reeds in bij Dante (*De vulg. eloq.*, II, 4, 5) en werd gevolgd door Jodocus Badius Ascensius, Tommaso Correa e.a. in de zestiende eeuw (zie B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, 1961, p. 83 en 94). G.A. Viperano daarentegen achtte de middelbare stijl (*genus medium*) eerder passend voor de komedie en reserveerde de lage stijl voor de klucht (G.A. Viperano, *De Poetica libri tres*, Antwerpen, 1579 (facs. ed., München, 1967), cap. XIV). Dit verschil hangt samen met de sociale status van de personages die in de komedie optreden; voor de welgestelde burgers is de middelbare stijl meer gepast, voor de gewone man de lage stijl. Over de lage stijl merkt H.L. Spiegel, *Rederijck-kunst*, p. 200 op: 'Des spraax slechte gedaant/Bruyckt daghelyxe reden/Duydlijke woorden naackt/Zonder die te bekleden/Met pronck van sprueken cierlyck of gestalten vrij/Doch mijtmen dattet niet heel zonder murgh en zij'.

90 Zie n. 27.

91 G. Kazemier, *De compositie van Bredero's Spaanschen Brabander*, in *De nieuwe taalgids* XXVIII (1934), p. 1-16.

92 H. Prudon S.J., *a.w.*, p. 11-12.

versificatie. Daaromheen groepeerden zich de stilistisch en compositorisch vrijere gedeelten: de episoden. Wij mogen dan ook concluderen dat de intrige, hoezeer ook overwoekerd door de episoden, structureel gezien het uitgangspunt vormde bij de compositie van het stuk.

De doorbreking van de klassieke proporties heeft overigens niet geleid tot onsamenhangendheid of vormloosheid. De samenhang tussen de intrige en de episoden als peilers van de dramatische structuur wordt op originele wijze gewaarborgd door de emblematische verbinding daarvan met de thematiek van schijn en wezen.

Een ander belangrijk tegenwicht tegen het diffuse karakter dat de nadruk op de episoden aan de structuur van het stuk verleende, is Bredero's symmetrische schikking van de onderdelen van de intrige en de episoden, die door B.C. Damsteegt is ontdekt [93]. Het gaat hier om het principe van de zg. omsluiting, op grond waarvan het Lazarusthema als kernelement aan het begin van het eerste bedrijf en aan het einde van het vierde bedrijf de episoden omvat. Dezelfde figuur is aanwezig in het tweede en derde bedrijf, waar ook het Lazarusthema de episoden omsluit. Het eerste en vierde bedrijf op zichzelf zijn niet aldus gestructureerd, aangezien ze met een episode beginnen en eindigen. Alleen het vijfde bedrijf is niet via deze techniek aan de voorgaande bedrijven gekoppeld. Dit bevestigt mijn indruk dat de hoofdhandeling inderdaad eindigt met het vierde bedrijf en dat het vijfde een toegift is. Wel wordt, zoals Damsteegt opmerkt [94], het vijfde bedrijf intern weer door de omsluiting gekenmerkt. Hij concludeert dan ook terecht dat 'bij de vormgeving van de *Spaansche Brabander* Bredero (heeft) getracht door een overwogen structuur de twee heterogene hoofdelementen tot een eenheid samen te smeden' [95].

Bredero blijkt dus bij zijn compositie de dramatische samenhang duidelijk op andere wijze dan Hooft gestalte te hebben willen geven door de eenheid van handeling te doen opgaan in een eenheid van thematiek. Hierdoor verkreeg hij meer ruimte voor het invoegen van episoden. De daardoor ontstane disproportie tussen hoofdhandeling en episoden heeft hij willen opvangen door een symmetrische schikking, waarbij door centrale plaatsing van de onderdelen van de hoofdhandeling deze als dragende elementen van de structuur naar voren werden geschoven. In deze in hoge mate experimentele structuur gingen dichterlijke vrijheid en theoretische bezinning op originele wijze samen [96].

93 G.A. Bredero's *Spaanschen Brabander Jerolimo*, m. aant. van Dr. F.A. Stoett, herzien en van een inl. voorzien door Dr. B.C. Damsteegt, Zutphen, 1978, p. 14-16.

94 *Ibid.*, p. 16.

95 *Ibid.*, 1. c.

96 Mijn conclusies, verkregen via een retorische analyse, liggen geheel in de lijn van de benadering van het stuk door E.K. Grootes, *Zeventiende-eeuws drama: Bredero's Spaanschen Brabander*, in M. Spies (red.), *Historische letterkunde*, Groningen, 1984, p. 66: 'Ik heb de indruk dat door Bredero vormgevingselementen uit de klassieke komedie "gevuld" worden met het nadrukkelijk presenteren van (verkeerd) menselijk gedrag. Hij doet dit via verhalende beschrijvingen … De aanpak vertoont overeenkomst met die de rhetorisch-belerende tragedies uit dezelfde periode'.